

## KÖRPER UND ANDERE TEXTE EIN SPORTSTÜCK UND ULRIKE MARIA STUART<sup>1</sup>

Katharina Pewny

*Elise Richter-Forscherin des Austrian Science Fund  
Lehrende an der Kunstuniversität Graz*

1785 tadelte der deutsche Schauspieler und Philosoph Johann Jakob Engel Schauspieler, die auf der Bühne ihre „akrobatischen Künste“, zum Beispiel das Fallen, zur Geltung bringen, denn „[h]alsbrechende Künste [...] gehören bloß in die Luftspringerbude ...“.<sup>2</sup> Über zwei Jahrhunderte später avancierten Körper und ihre Bewegungen zu Schlüsselkategorien der Theaterwissenschaft, die ‚Figuren‘ traten jedoch in den Hintergrund.<sup>3</sup> Dies ist unter anderem der Veränderung der Kategorie, um die das bürgerliche Theater sich zentrierte, geschuldet: des ‚Dramentextes‘, der im Lauf des zwanzigsten Jahrhunderts zum ‚Theatertext‘ oder auch zum ‚Stück‘ wurde.<sup>4</sup> Diese Veränderung geht mit einer Transformation des Textbegriffs einher: Zwar ist das Theater nach wie vor als „Ort der Literatur“<sup>5</sup>, darüber hinaus aber auch als Ort der Realisierung anderer Textsorten zu begreifen, denn Körper und deren Bewegungen auf den Bühnen haben ebenfalls Textstatus; sie sind Zeichen und können daher entziffert, ‚gelesen‘ werden.<sup>6</sup>

Der hier eingesetzte poststrukturalistische Textbegriff geht erstens mit Jacques Derrida von einer Kette sich permanent aufschiebender Bedeutungen aus und knüpft zweitens an Julia

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz ist Theresia Birkenhauer gewidmet. Sie lehrte mich sehr viel über das Theater und seine Texte.

<sup>2</sup> Engel, Johann Jakob: „Ideen zu einer Mimik.“ In: ders.: *Schriften*. Bd. 7. S. 59 f. Zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika: „Was verkörpert der Körper des Schauspielers?“ In: Krämer, Sibylle (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink Verlag 2004. S. 141-163, hier S. 143f.

<sup>3</sup> Dies ist unter anderem der zunehmenden Rezeption US-Amerikanischer *Body Theories* und der aktuellen akademischen Etablierung der Tanzwissenschaften im deutschen Sprachraum geschuldet. Gleichzeitig geraten Körper und ihre Bewegungen im Zuge der boomenden Körper- und Fitnesskulturen ins Zentrum der gesellschaftlichen und somit der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit.

<sup>4</sup> Bayerdörfer, Hans-Peter et al. (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Niemeyer 2007. ‚Theatertext‘ meint im Unterschied zu ‚Drama‘, das eine klassische literaturwissenschaftliche Kategorie innerhalb eines festgelegten Formkanons ist, jegliche Art von Textgrundlage einer Inszenierung, seien es Gedichte, Interviews oder Texte, die keiner literaturwissenschaftlichen Kategorie eindeutig zuzuordnen sind.

<sup>5</sup> Siehe Birkenhauer, Theresia: *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*. Berlin: Vorwerk 2005.

<sup>6</sup> Die wissenschaftsgeschichtliche Dimension der skizzierten Veränderungen ist die Entstehung von Tanzwissenschaft (*Dance Studies*) und *Performance Studies*, die sich zuerst im angloamerikanischen Raum und seit der Jahrtausendwende auch im deutschen Sprachraum etablierten. Richtungweisend und exemplarisch ist das Werk von Foster, Susan L.: *Reading dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Los Angeles, London: University of California Press 1986. Zu den Interessensfeldern der *Performance Studies* siehe Pewny, Katharina: „Postkoloniale Dimensionen des Performativen.“ In: Niederhuber, Margit et al. (Hg.): *Performance, Politik, Gender. Materialien zu „her position in transition“*. Wien: Löcker 2007. S. 47-59.

Kristevas Deutung der Intertextualität an: Ein Text wird nicht mehr einer intentionalen Autorinstanz zugeschrieben, sondern gilt als Schnittpunkt von Diskursen, die unterschiedlichste Ursprünge haben können.<sup>7</sup> Dementsprechend – und das gilt auch für Theateraufführungen – haben Körperbewegungen *keinen* eindeutigen Verweischarakter, sondern Körper und ihre Bewegungen sind als Signifikantenketten aufzufassen, die, weit verzweigten Spurrinnen gleich, eine gleitende Bewegung ermöglichen, die zu keinem definitiven Halt kommen, in keine finale Bedeutung münden kann.<sup>8</sup> Ein solches Gleiten will der vorliegende Text eröffnen. Leitend ist dabei die Frage, wie Körper im theatralen Gefüge Elfriede Jelineks – sowohl in ihren Texten als auch in den Inszenierungen – gelesen werden können. Die beiden Lesarten werden erstens anlässlich der Körper im Theatertext *Ein Sportstück* und zweitens anlässlich von Körpern als Trägern des politischen Sinns in Nicolas Stemanns *Ulrike Maria Stuart*-Inszenierung entwickelt.<sup>9</sup>

## 1. KÖRPER IM TEXT – *EIN SPORTSTÜCK*

### 1.1. Die „Nahtstelle von Körper und Sprache“ (Ulrike Haß)

Elfriede Jelineks Theatertexte – von den frühen wie *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* bis hin zu neueren wie *Ulrike Maria Stuart* – weisen die oben skizzierte Entwicklung auf: Waren sie zu Beginn noch entlang traditioneller dramatischer Konventionen (namentlich identifizierbare Figuren, Rede und Gegenrede) konzipiert, so mehren sich lange Textabschnitte, die keiner eindeutigen Sprechposition mehr zugeordnet werden können.<sup>10</sup> Von ‚monologisch‘ zu sprechen erübrigt sich, da es auch kein ‚dialogisches‘ Sprechen mehr gibt. Auch können sie keinem eindeutigen Ursprung im Sinne einer klassischen Autorinstanz zugeordnet werden: Wendungen, Sätze und Textabschnitte aus medialen, philosophischen und populären Diskursen werden von Elfriede Jelinek sprachmusikalisch ineinander montiert und sind unauflöslich mit Jelineks eigenen Formulierungen verflochten. Die Bezeichnungen ‚Sprachfläche‘ und ‚Montage‘ sind daher paradigmatisch für Elfriede Jelineks Theatertexte, deren Verfahren von literaturwissenschaftlicher Seite differenziert und eingehend besprochen worden sind.<sup>11</sup> *Ein Sportstück*, das in den Textuntersuchungen vergleichsweise unterrepräsentiert ist<sup>12</sup>, kann eine Schnittfläche ihrer Textverfahren bieten: Zwar weist es noch unterschiedliche Positionen im Text auf (siehe unten); formal ist es aber kaum strukturiert. Die Sprechpositionen (Mutter/Sohn, Frau/Mann, Einzelne/Chor) ähneln in ihrem reduzierten Charakter und in ihrer

<sup>7</sup> Zusammenfassende Kommentare hierzu siehe: Thiele, Wolfgang: „Art. Text.“ In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. S. 625 ff.

<sup>8</sup> Das „overreading“, eine entsprechende Methode der Körper- und Bewegungslektüre, entwirft der Tanzwissenschaftler Randy Martin in: ders.: *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*. Durham, London: Duke University Press 1998. S. 61.

<sup>9</sup> Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. Dies.: *Ulrike Maria Stuart*. Bislang als Text unveröffentlicht.

<sup>10</sup> Dies bemerkte Maja Sibylle Pflüger bereits 1996. Dies.: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik Elfriede Jelineks*. Tübingen, Basel: Francke 1996. S. 21.

<sup>11</sup> Ich gehe hier nicht näher auf die jelinekschen Textverfahren ein, die Montagen und Zitate aus Populärdiskursen, aus Medien und aus der abendländischen Philosophie umfassen. Siehe Caduff, Corinna: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Zürich: Dissertation 1991. S. 227; Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihrer dramaturgische Analyse*. Tübingen: Narr 1997. S. 250 f.; Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996. S. 26-30; Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

<sup>12</sup> Dies liegt zum Teil daran, dass viele literaturwissenschaftliche Untersuchungen vor 1998 verfasst wurden.

dichotomen Anordnung frühen antiken Tragödien, die sich ebenfalls durch die zentrale Differenz von Protagonisten und Chor auszeichnen. *Ein Sportstück* stellt jedoch nicht nur eine Schnittfläche innerhalb von Jelineks dramatischem Œuvre dar, sondern markiert auch einen Wendepunkt der theaterwissenschaftlichen Aufmerksamkeit, die sich vom ‚Text‘ ab- und dem ‚Körper‘ zuwendet: Theaterwissenschaftliche Debatten von Einar Schleefs Inszenierung<sup>13</sup> drehen sich um die Körper auf der Bühne: um sein „chorisches Theater“, um die Stimmen, die Dynamik und Präsenz der Körper(-bewegungen), die sich in den Aufführungen entfalten.<sup>14</sup> In der Kongressdokumentation „Transformationen. Theater der neunziger Jahre“ steht Einar Schleefs Inszenierung exemplarisch für das deutschsprachige Theater am Übergang zum dritten Jahrtausend.<sup>15</sup> Das Augenmerk auf *Ein Sportstück* als Übergangsobjekt oder Verbindung stiftendes Ereignis richtet sehr explizit Ulrike Haß, die kurz nach der Premiere den theaterwissenschaftlichen Reigen eröffnet und unter dem Titel „Der Körper des Chores“ über „das unsichtbare Theater an der Nahtstelle von Körper und Sprache“ schrieb.<sup>16</sup> Von dieser „Nahtstelle von Körper und Sprache“ aus untersuche ich die Körper in der Sprache, jedoch nicht wie Haß in Richtung der Inszenierung, sondern in Richtung des Textes.<sup>17</sup>

*Ein Sportstück* (be-)schreibt die Einpassung von Körpern in die Repräsentationsmaschinerien und Verwertungslogiken der Medien-, Sport- und Fitnessmärkte. Sport und Krieg folgen im Text nahtlos aufeinander, Wettkampf und Gewalt sind dominant. Die Körper werden in Einar Schleefs Inszenierung unter anderem durch spektakulär lange, synchrone Gymnastik-Übungen des zweiundvierzigköpfigen Chores als disziplinierte und disziplinierende zur Geltung gebracht. Sie beeindrucken nicht primär durch ihre individuelle „Leiblichkeit“<sup>18</sup>, sondern durch das Zurücktreten ebendieser hinter die kollektiven Bewegungsmuster. Dadurch wird die körperliche und sensuelle Einpassung in die Entmenschlichung und Gewaltförmigkeit inszeniert, die die Aufführung dominiert. Eine Frage des vorliegenden Textes lautet daher: Wird diese Einpassung auch durch den Text geleistet, und wenn ja, wie?

Wer Elfriede Jelineks Schriften kennt, wird politische Geschichten und Gegenwart als Matrix jegliches Kollektiven erwarten. Der Titel des Textes, der den Sport in sich trägt, verweist auf die Bündelung von Kollektiven unterschiedlicher Art und Größe – vom Verein bis zur Nation. Die einzige Zäsur in dem ansonsten unstrukturierten Textkörper ist der „Zwischenbericht“, eine Mittelszene (SP 75-104), die eine „Pietà“ von Mutter und Sohn unter einem Bild (oder einer Filmprojektion) Arnold Schwarzeneggers anordnet. Das Nationale, Österreichische, ist hier inhaltlich eingelassen in die Figurenkonstellation des toten Sohns im Schoß der Mutter, „Andi“, der auf den österreichischen Bodybuilder Andreas Münzer zurückgeht: Andreas Münzer formte seinen Körper nach Schwarzeneggers Vorbild und starb an den Folgen der Drogen, die er nahm, um seinen Körper zu verändern. Die im Stück zentral angeordnete Passage der Pietà bettet das Nationale in supranationale, mediale Bedeutungszusammenhänge ein: Solche signalisiert der Steirer Arnold Schwarzenegger,

<sup>13</sup> Die Inszenierung war die Uraufführung des Textes am 23. 1. 1998 im Wiener Burgtheater. Die Langfassung (ebenfalls von Schleef), die der Inszenierung Filmabschnitte und andere Szenen hinzufügte, wurde (ebenfalls im Burgtheater) am 14. 3. 1998 uraufgeführt.

<sup>14</sup> Vgl. Roesner, David: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen: Narr 2003.

<sup>15</sup> Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit 1999.

<sup>16</sup> Haß, Ulrike: „Im Körper des Chores.“ In: *Freitag* vom 30. 1. 1998. S. 14.

<sup>17</sup> Ebd. Aus Platzgründen greife ich hier einen wesentlichen Punkt heraus. Weiteres zu *Ein Sportstück* ist zu finden in: Pewny, Katharina: „Das Prekäre lesen.“ In: Bayerdörfer (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext?* S. 142-151. Ebenfalls zum Körper in der Inszenierung von *Ein Sportstück* schreibt Anne Fleig in dies. u. Erika Fischer-Lichte: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempo 2000.

<sup>18</sup> An dieser Stelle folge ich Erika Fischer-Lichtes Differenzierung von Leib und Körper. Dies.: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004. S. 148-151.

*Bodybuilder* und Gouverneur von Kalifornien. Die Generierung eines übermenschlichen männlichen Körpers, der als Zeichen und Bild transnational kursiert, verbindet das ‚Österreichische‘ mit medialen Technologien. Das Nationale stellt sich nicht mehr ausschließlich über das ‚europäische‘ kulturelle Erbe des Sprechtheaters – verkörpert durch das Wiener Burgtheater – her, sondern auch über Medien und kulturelle Techniken wie *Bodybuilding*, Körperkultur und Film. Das Nationale realisiert sich jedoch nicht auf abstrakte Weise, sondern ist eingelassen in die Körper, die ebenso leicht formbar wie zerstörbar sind. Sie können durch Pillen, durch sportliches Training gestaltet und verwandelt und durch ‚Pflege‘-Handlungen getötet werden: Die alte Frau sagt: „Das Töten ist einfach mein Lieblingssport, bei dem sich Schweiß mit Blut und Exkrementen verbindet.“<sup>19</sup> Die Körper werden jedoch nicht nur getötet; sie lösen sich auch von selbst auf, verflüssigen sich und rinnen gleichsam über die Ränder des Bildes. Das destruktive Potenzial, das in anderen Theatertexten Elfriede Jelineks – beispielsweise in *Burgtheater* oder *Das Werk* – explizit an identifizierbaren historischen Ereignissen festgemacht ist<sup>20</sup>, ist hier in *den Körpern* lokalisiert; es bricht aus diesen gleichsam hervor.

An dieser Stelle sei noch einmal Ulrike Haß' Befund aufgenommen: Das „andere Theater“, das „bereits in die Körper eingewandert ist“<sup>21</sup>, erweist sich als Theater der Zerstörung, der Zerstörung der festen Körperpanzer nämlich, die nach Klaus Theweleit im Männlichkeitsideal des Faschismus kulminierten.<sup>22</sup> Der feste (männliche) Körper verflüssigt sich; zu Tage tritt ein posttraumatisches Theater, ein Theater nach dem Holocaust.<sup>23</sup> Sport ist die Chiffre, die auf die verdeckt präsente Gewalt des Holocaust verweist; die Körper fungieren, so meine These, als Träger der Verdeckungs- und Hinweisstruktur – in der Sprache nämlich.

## 1.2. Die posttraumatische Sprache nationaler Körper

Traumatheoretische Ansätze sind sich einig, dass Sprachmechanismen spezifische Traumata in sich bewahren. Der Analytiker Dan Bar-On beobachtet beispielsweise eine Gleichzeitigkeit von Verdecken und Zeigen von Gewalt in der resp. durch die Sprache, die in *Ein Sportstück* ebenfalls zu finden ist.<sup>24</sup> Die körperliche Handlung des ‚Sportes‘ fungiert als Dreh- und Angelpunkt des Verweises, der zugleich verbirgt und enthüllt: An vielen Stellen wird, während das Opfer geschlagen oder getreten wird, über Mannschaft, Gruppe und Sport gesprochen. Die Körper haben in den Nebentexten die Funktion, entweder die Verdeckung (der Gewalt) des Haupttextes zu stören oder die explizite Gewalt zu verdoppeln.<sup>25</sup> Der Nebentext gibt vor allem über Körperbewegungen Auskunft: „Tritt“ steht da beispielsweise

<sup>19</sup> SP 85. Die alte Frau geht auf Elfriede Blauensteiner zurück, die 2004 des Mordes an ihren Ehemännern verurteilt wurde.

<sup>20</sup> *Burgtheater* handelt klar erkennbar von der Mittäterschaft im Holocaust, *Das Werk* bezieht sich auf die Katastrophe der Seilbahn von Kaprun. Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992 (Erstauflage 1987). Dies.: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002.

<sup>21</sup> Haß: „Im Körper des Chores.“ S. 14. Dieser Befund berührt auch psychoanalytische Debatten und damit einen weiteren ‚österreichischen‘ Topos.

<sup>22</sup> Theweleit, Klaus: *Männerphantasien 2. Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980 (Erstauflage 1978).

<sup>23</sup> Ähnliches fasst Evelyn Annuß mit ihrem Begriff „Theater des Nachlebens“.

<sup>24</sup> Bar-On, Dan: „Das Undiskutierbare durcharbeiten.“ In: Weigel, Sigrid u. Birgit Erdle (Hg.): *50 Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*. Zürich: Vfd-Hochschulverlag 1996. S. 17-96. Bar-On analysiert Gespräche in Familien, deren Mitglieder Täter im Holocaust waren, wie auch in Familien, in denen sexuelle Gewalt ausgeübt wird.

<sup>25</sup> Dieses Prinzip ist von Jelinek in *Stecken, Stab und Stangl* ähnlich angelegt, allerdings radikaler realisiert. Dort wird gegen Stückende nicht ‚nur‘ ein Opfer getötet, sondern der Fleischer bringt alle anderen Menschen um. Vgl. auch SP 62, 64 f., 138, 142, 167 f., 183.



geschrieben, oder „tritt“, „schaut“, „tritt“<sup>26</sup>. Die Regiebemerkungen für Gewalthandlungen, die sogar zum Mord an dem Opfer vorsehen, stehen in auffälliger Dissonanz zu den Inhalten und Gesten des Haupttextes: Dort werden keine Gefühle oder Schmerzen geäußert. Das Opfer führt Alltagshandlungen wie Aufräumen und Putzen aus, während es getreten wird. Manchmal sprechen die Täter distanziert über das Treten, Töten usw. und setzen so einen objektivierenden Diskurs in Gang.

Die genannten Elemente – Dissoziation von Gefühlen und Körperempfindungen, distanziertes Sprechen und stereotype Schilderungen mit vielen Wiederholungen – kennzeichnen Narrative traumatischer Ereignisse. In der Traumatheorie auch als „eine Reihe wortloser Schnappschüsse“ beschrieben, sind Repräsentationen (visueller wie psychischer Art) von Fragmentierung und Alinearität gekennzeichnet.<sup>27</sup> Dazu gehört auch die Zerstörung der Ordnung der Sprache als Zeichen, die auf etwas anderes verweisen: Sprache wird wörtlich genommen und das Erlebte wird verdoppelt. Hier kann das Zeichen quasi zu nahe am Referenten sein und mit ihm identisch werden. So können Sätze entstehen, deren Sinnstrukturen gleichsam überflutet werden, wenn sie ‚zu viel‘ Inhalt tragen und dadurch in sich sprunghaft werden. Die gleichen Merkmale finden sich in *Ein Sportstück*. Im Text werden Muster kollektiver Gewalt besprochen, während das Opfer gleichzeitig geschlagen oder getreten wird: „Hier sehen Sie – *weist auf sein Opfer* – also ein Stück Geist, das stirbt [...]“ (SP 65, 67, 140, 160) Oder, von der Seite des Opfers aus: „Darf ich Ihnen, bevor Sie mich gänzlich abgeschlachtet haben, den Satz anbieten, daß Sie nur als Team bestehen und handeln können, etwa wie die ganze übrige Polizei [...]“ (SP 67)

Die Mechanismen der posttraumatischen Sprache strukturieren nicht nur den Text und die textuellen Körperrepräsentationen in *Ein Sportstück*, sondern auch die Herstellung des Nationalen: Die als unschuldig präsentierte Oberfläche – Österreich hat sich ja bis in die 1980er Jahre als ‚Hitlers erstes Opfer‘ präsentiert – klafft immer wieder auf und bringt Gewaltstrukturen zutage.<sup>28</sup> Die Körperrepräsentationen der Sprache tragen das ‚Österreichische‘, das mit dem Psychiater Erwin Ringel als Schichtung von projektiertem Opferstatus und Täterschaft zu begreifen ist.<sup>29</sup> In dem Text von *Ein Sportstück* – genauer: in der Differenz von Haupt- und Nebentext – findet eine spezifische Verdeckung sowie Verstärkung von Gewalt statt. Wie oben bereits angedeutet wurde, ist der Sport und sind die Körper die Chiffren, die die Verdeckungs- und Enthüllungsleistungen tragen.

Zum Abschluss der Analyse von *Ein Sportstück* ist eine Zusammenschau zweier Inszenierungen interessant, denn Christoph Nels Inszenierung am Hamburger Schauspielhaus – in der wissenschaftlichen Rezeption bislang nicht erwähnt – verfährt gleichsam komplementär zu Einar Schleef. Christoph Nel setzt die Gewalt durch die Trennung von Figurenrede und Körperhandlung in Szene. Er spaltet den Text, der einer Figur zugeordnet ist, in zwei oder mehr Schauspielerpositionen auf: Die eine spricht dann und die andere tritt. Ferner konstruiert er im Bühnenraum einen Schacht, aus dem lautes Wehklagen zu hören ist. Eine menschengroße Stoffpuppe wird in die Luft geworfen und malträtirt, während von der

---

<sup>26</sup> SP 60, 66, 138, 140, 143.

<sup>27</sup> Herman, Judith Lewis: *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books 1992.

<sup>28</sup> Zur Geschichte der Bewusstmachung der nationalsozialistischen Täterschaft in Österreich, die erst in den 1980er Jahren erfolgte und wesentlich von Schriftsteller/innen, maßgeblich von Elfriede Jelinek selbst, befördert wurde, siehe: Uhl, Heidemarie: „Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese: Transformationen des österreichischen Gedächtnisses.“ In: Flacke, Monika (Hg.): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*. München: Koehler & Amelang 2001. S. 481-508.

<sup>29</sup> Der Wiener Neurologe und Psychiater Erwin Ringel verbindet Charakteristika der ‚österreichischen Seele‘ mit politischen Entwicklungen der Nation, von dem Zerfall der Monarchie über den Nationalsozialismus bis in die 1990er Jahre. Neurose beziehungsweise Ambivalenz resultiert nach seiner Ansicht aus Minderwertigkeitsgefühlen und verdrängtem Hass, der sich in Auto- und Fremdaggression äußert. Ringel, Erwin: *Die österreichische Seele. 10 Reden über Medizin, Politik, Kunst und Religion*. Graz, Wien: Böhlau 1984. S. 31 f.

Tötung des Opfers die Rede ist. Nel macht also gewissermaßen Theater der Repräsentation. Einar Schleef hingegen stellt Frauen in großen schwarzen Krinolinen auf die Bühne, die mit zarten Stimmen Texte über das Töten formulieren, während ein nackter Mensch zusammengekauert in einem kleinen Käfig sitzt; er lässt eine weibliche Gestalt über ihre Ermordung monologisieren, während Bälle im Takt präzise von rechts nach links gerollt werden, oder nackte Männer baumeln an ihren Füßen aufgehängt von der Decke herab. In dem berühmten Sieben/Acht-Chor wird von der Ermordung eines Obdachlosen berichtet, während der streng symmetrisch angeordnete zweiundvierzigköpfige Chor „gymnastische Übungen“, die hauptsächlich aus Tritten, Schlägen und Schlagabwehr bestehen, vollführt.<sup>30</sup> Beide Inszenierungen zusammen genommen, weisen eine Mélange von extremer Verdichtung und Fragmentierung auf, die ebenfalls mit Traumatisierung verbunden wird.

## 2. KÖRPER AUF DER BÜHNE - *ULRIKE MARIA STUART*

### 2.1. Jenseits der Abbildung: Realität

Nicolas Stemmann hat am 28. Oktober 2006 Elfriede Jelineks Theaterstück *Ulrike Maria Stuart* am Hamburger Thalia Theater uraufgeführt.<sup>31</sup> Da der Text zwar einige Tage auf Elfriede Jelineks Homepage zu sehen war<sup>32</sup>, dann aber wieder zurückgezogen wurde, bis dato unveröffentlicht ist und seitdem ‚unter der Hand‘ kursiert, hat er einen spektakulären und Geheimnis umwitterten Charakter. Dies umso mehr, als die Journalistin Bettina Röhl durch die Inszenierung ihre Persönlichkeitsrechte als Tochter von Ulrike Meinhof verletzt sah und dem Thalia Theater kurz vor der Premiere eine Klage androhte.<sup>33</sup> Das Schweigen über die Inszenierung, in das sich die Theater-Intendanz während der verbleibenden Probenzeit hüllte, schuf einen *Suspense*, der mit der Premiere gelöst wurde.

Sonja Anders, die Chefdramaturgin des Thalia Theaters, betonte in der Einführungsrede zur B-Premiere, dass die Inszenierung keineswegs Realität (und damit die Geschichte der R.A.F.) abbilde, sondern sich an die Gegenwart des Jahres 2006 wende: Der lange, vielschichtige Text sei auf das ‚Heute‘ und auf die politische Orientierungslosigkeit der Generation des (38jährigen) Regisseurs fokussiert.<sup>34</sup> Die so genannte Realität ist daher den Bühnenergebnissen nicht voraus zu setzen; auszugehen ist vielmehr von Worten, Namen (Ulrike oder Maria Stuart) und Bühnengeschehnissen, die einen eigenständigen Text bilden, der mehr oder weniger direkte Verweisstrukturen, Bezüge und eigene Zeichen enthält und damit selbst Realität ist – und schafft.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Vgl. Roesner: *Theater als Musik*. S. 223.

<sup>32</sup> Ich beziehe mich im Folgenden auf die B-Premiere am 29. 10. 2006 sowie auf eine Aufzeichnung der A-Premiere, die mir das Thalia Theater zu Verfügung stellte, wofür ich mich herzlich bedanke. *Ulrike Maria Stuart* ist übrigens nicht der erste Theaterstück zum Thema; vor Jelinek legte bereits Dea Loher Ulrike Meinhof und die Geschichte der RAF ihrem Theaterstück *Leviathan* zugrunde. In: dies: *Olgas Raum: drei Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2003. S. 145-228.

<sup>33</sup> Für diesen Hinweis danke ich Evelyn Annuß.

<sup>34</sup> Nachzulesen im Kulturmagazin des Norddeutschen Rundfunks, siehe [http://www1.ndr.de/ndr\\_pages\\_std/0,2570,OID3285946\\_REF1422,00.html](http://www1.ndr.de/ndr_pages_std/0,2570,OID3285946_REF1422,00.html) (eingesehen am 23.2.2007, 15:10). Im österreichischen Rundfunk wurde Ähnliches formuliert: „Vor der Premiere am Samstag hat sich das Thalia Theater in eine Festung verwandelt, zu dem Zwecke ein Geheimnis zu hüten: Wie bringt Nicolas Stemmann, übrigens ein Verwandter des Ex-Meinhof Gatten Klaus Rainer Röhl, dieses Stück auf die Bühne?“ <http://oe1.orf.at/inforadio/69539.html?filter=5> (eingesehen am 23.2.2007, 15:40).

<sup>35</sup> Dies entnehme ich meiner persönlichen Mitschrift der Rede.

<sup>36</sup> Mehr zu Realität(-en) auf der Bühne und zur Realität der Bühnen siehe Pewny, Katharina: „Medial real oder die Ökonomie der Präsenz als Präsenz der Ökonomie.“ In: Dokumentation des Kongresses „Medien-Theater“ der Gesellschaft für Theaterwissenschaft 2007. Im Erscheinen.

Die These, die ich im Folgenden entwickle, lautet: Wenn der geschriebene Text Elfriede Jelineks auch keineswegs linear verläuft, so weist die Inszenierung doch eine implizite Linearität auf, die an dem Spannungsfeld von Körpern und politischem Sinn entwickelt wird. Diese Linearität entsteht durch die Veränderung des Verhältnisses von politischem Sinn (respektive von der Suche nach politischem Sinn) und der Verstörung sowie darauf folgenden Ordnung der Körperbewegungen. Die Inszenierung entwickelt ihren roten Faden durch den Umgang mit der Frage nach politischem Sinn. Am Ende wird sie auch eine Antwort anbieten, wie später dargelegt werden soll. Bühnenzeichen, die zwischen Text und Bild hin und her gleiten, eröffnen implizite Diskurse über die nationale Geschichte Deutschlands. Ein Beispiel hierfür ist der Satz „Durch Deutschland muss ein Ruck gehen“, der eine Abwandlung des Titels der „Berliner Grundsatzrede“ des Bundespräsidenten Roman Herzog vom 26. April 1997 ist.<sup>36</sup> Andere Beispiele dafür sind visuelle Bühnenzeichen, die eine vielschichtige Verweisstruktur beinhalten und damit weit über jede Abbildungslogik – die sie scheinbar haben – hinaus gehen: Es handelt sich um übergroße Abbildungen der Gesichter Ulrike Meinhofs, Judith Rosmairs (die Gudrun Ensslin spielt) und Angela Merkels, die auf den ersten Bühnenvorhang projiziert werden, wenn dieser geschlossen ist. Ulrike Meinhof erscheint in der gleichen Aufnahme wie auf Fahndungsfotos in den 1970er Jahren, als die Gesichter der RAF-Mitglieder in unzähligen öffentlichen Orten auf Fahndungsplakaten zu sehen waren. Das bekannteste, mittlerweile berühmte Plakat, dem Meinhofs Abbildung entnommen ist, titelte: „Anarchistische Gewalttäter.“ Somit wird der Theaterraum implizit mit „Anarchistische Gewalttäter“ überschrieben – doch dazu später.

Die nationale Erinnerung wird heraufbeschworen beziehungsweise hergestellt durch Angela Merkels Gesicht auf dem Bühnenvorhang, denn gegen Ende der Inszenierung *morph*t Ulrike Meinhofs Gesicht in Angela Merkels Gesicht.<sup>37</sup> Im Zuge dieses *Morphing* schlägt das starre Gesicht Ulrike Meinhofs, das die Augen gesenkt hält, die Augen auf, zieht die Mundwinkel nach oben und scheint dadurch zu lächeln, bevor das Bild wieder erstarrt und einfriert. Die Tote wird lebendig; sie blickt uns durch Angela Merkel hindurch an. Auf dieser Bildebene erscheint die Transformation einer politisch verfolgten und am politischen System zerbrochenen Frau, die bereits tot ist, in eine lebende Politikerin, die Bundeskanzlerin, welche das heutige politische System – und zwar transnational – verkörpert. Als Zeichenwanderung durch die Vergangenheit in die Gegenwart steht das *Morphing* in einer Reihe mit den Transformationen und Überblendungen von Maria Stuart und Ulrike Meinhof, Queen Elizabeth und Gudrun Ensslin, die durch den wiederholten Kleidertausch der vier Schauspielerinnen inszeniert werden. Nicht nur die vier Frauen werden überblendet, sondern auch auf der Ebene der Bühnentechnik finden Überblendungen statt: Die Bühnenbildnerin Katrin Nottrodt schichtet insgesamt drei Bühnenvorhänge und zwei Projektionsleinwände hintereinander. Diese etablieren mehrere Schichten der Realität und Fiktion und erzeugen Nähe und Distanz für die visuelle Wahrnehmung.

## 2.2. Das somatische Archiv des Politischen

„Es muss endlich etwas getan werden! Es muss das Telefon abgehoben werden.“ Mit diesen Sätzen tritt Susanne Wolff, die Ulrike Meinhof spielt, aus dem Bühnenvorhang auf das

---

<sup>36</sup> Der Titel der Rede lautete: „Es muss ein Ruck gehen durch Deutschland.“

<sup>37</sup> Zur Konstruktion von Nationen durch kollektive Erinnerungen und ihre Verbildlichung siehe Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt, New York: Campus Verlag 1996.



Proszenium. „Ich weiß nicht, was passieren muss, bis endlich was passiert!“ ist ein weiterer Satz, der das politische ‚Nichtstun‘ und die Ereignislosigkeit aus der Bühne in das Publikum schreit. Mit diesen und ähnlichen Szenen baut Stemmann in der Inszenierung das Begehren nach politischen Taten als Lamento über den (angeblichen) Verlust des politischen Handelns auf und verknüpft es mit der Erinnerung an die R.A.F.

Jenseits der Frage, wie wirkungsmächtig die proklamierte politische Orientierungslosigkeit und Lähmung für wen ist, ist zu fragen, an welchen Theaterzeichen sie fest gemacht wird und ob sie sich im Laufe der Inszenierung verändert oder konstant bleibt. Meine These, die ich oben mit dem Verweis auf die Entwicklung von Linearität in der Inszenierung bereits angedeutet habe, ist, dass die Körperbewegungen und ihre Veränderungen die politischen Haltungen bezeichnen. Spezifischer noch: Die Körper der alten Königinnen fungieren als somatisches Archiv des Politischen. Dieses somatische Archiv ist prekär, denn es bricht in einer kathartischen Szene auf, die als Läuterung (Katharsis) von der Lähmung fungiert.

Elisabeth Schwarz betritt als Maria Stuart/Ulrike Meinhof hinkend mit einem auffälligen dreibeinigen Krückstock die Bühne und schreitet gegen Ende ohne Stock gleichmäßig dahin, ebenso Katharina Matz als Queen Elisabeth/Gudrun Ensslin. Die Beschädigung der Beinbewegungen bleibt jedoch nicht bei den Königinnen, sondern ‚springt‘ von Maria Stuart auf einen der drei Prinzen im Tower über: Nach ihrem hinkenden Auftritt sagt der zweite Prinz in der Mitte der Inszenierung „Der Souverän ist nicht mehr Souverän in seinem eigenen Körper“ und hopst auf plötzlich steifen Beinen einige Minuten nach vorne und zurück. Die steifen Beine lassen seinen springenden Körper sich in einem irritierenden Zucken nach vorne krümmen. Danach wird die ‚kathartische Szene‘ gespielt, die als erste und einzige ‚Handlung‘ zulässt, und zwar solche des Publikums: Die ersten Reihen des Publikums dürfen – stellvertretend für alle – Pappfiguren von Gerhard Schröder, Kai Diekmann, Johannes B. Kerner, Josef Ackermann und Stefan Aust mit Wasserbomben bewerfen.<sup>38</sup> Während der Szene spritzen die drei Prinzen erst mit Wasserpistolen ins Publikum – nicht ohne diesem vorsorglich Plastikplanen zur Abdeckung angeboten zu haben – und rutschen dann auf der nassen Bühne herum und aus. Sie können sich nicht auf den Beinen halten, fallen, kriechen und liegen. In dem Maße, in dem die Ordnung der Beinbewegungen sich auflöst, löst sich auch die Ordnung der Sprache auf: „Scheiße“ ist das einzige verständliche Wort zwischen Schreien und Lallen.

Diese Szene kann als ‚kathartisch‘ bezeichnet werden, weil die Körper die ödipale Bewegungsbeschädigung ausagieren und dadurch ‚reinigen‘<sup>39</sup>: In den folgenden Szenen geht niemand mehr am Stock; die alten Königinnen schreiten mit gleichmäßigen Bewegungen die Treppen auf und ab. Es scheint, als ob der vorher oftmals geäußerten Forderung: „Es muss etwas getan werden [...] Ich weiß nicht was passieren muss, bis endlich etwas passiert [...]“ Genüge getan ist, und als ob dieses Genügen auch den Körpern genüge, die fortan keine offensichtlichen Symptome des Mangels – des politischen Mangels nämlich – mehr ausbilden (müssen): Es gibt „nichts mehr zu begehren“. Der Mangel ist in der Sprache bewahrt, indem der Satz am Ende der Inszenierung vielmals wiederholt wird; auf der Ebene der Körperbewegungen wird er jedoch nicht mehr agiert.

In welcher Beziehung kann (politisches) Begehren zu einer Veränderung der Beinbewegungen stehen? Die Performancetheoretikerin Peggy Phelan schreibt über Sigmund Freuds Schilderung der Normalisierung des ‚Tanzes‘ der (gelähmten, zuckenden) Beine seiner

---

<sup>38</sup> Kai Diekmann ist Chefredakteur der Bild-Zeitung, Joseph Ackermann Vorstand der Deutschen Bank, Johannes B. Kerner Journalist und Fernsehmoderator (unter anderem der Sportschau) und Stefan Aust ist der Chefredakteur des deutschen Nachrichtenmagazins *Der Spiegel*, der 1985 sein bekanntes Buch mit dem Titel „Der Baader-Meinhof-Komplex“ veröffentlicht hat. Ders.: *Der Baader-Meinhof-Komplex*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1985.

<sup>39</sup> An dieser Stelle ist auf die antike Gestalt des Ödipus zu verweisen: Er hinkt und sein Name bedeutet auch „Schwellfuß“.



Patientin „Anna O.“: „In the disappearance of contraction in the right leg, the technique ‚which left nothing to be desired‘ was born.“<sup>40</sup> und „The imposition of narrative order [...] provides psychic order for the body.“<sup>41</sup>

Auch in Stemanns *Ulrike Maria Stuart*-Inszenierung erscheint und verschwindet eine „contraction of the legs“. So wie Anna O. am Bett ihres sterbenskranken Vaters sitzt, bewachen die Prinzen das Vermächtnis der Generation, die ihnen vorausging: das politische Begehren nach Handlung. Die Technik, die nichts zu begehren übrig lässt (in Phelans Text die Psychoanalyse), ist in der Inszenierung die Delegation des Handelns an das Publikum und das Musikmachen: Am Ende spielen die Prinzen in einer Rockband und singen: „Ich weiß nicht, was passieren muss, bis endlich was passiert.“

Mit der „imposition of the narrative order“ korrespondiert die Reduktion der Komplexität des Jelinek-Textes während der Inszenierung. Im Zuge der Inszenierung werden die Körperbewegungen vom Hinken zum Schreiten normalisiert. Die Katharsis, die über das In-Aktion-Treten des Publikums eintritt, entspricht der kathartischen Kraft der Psychoanalyse, die den Analytiker zum Zeugen hat. Das Publikum, das vom Zeugen der Inszenierung zur handelnden Instanz wird und die Bühne bewerfen darf, entspricht wohl der Generation derer, die in den 1970er Jahren mit der R.A.F. sympathisierten.<sup>42</sup> Diese Menschen können den ‚Aufstand‘ im Kleinen proben und sich an damals erinnern, wenn sie Farbbeutel auf einen Bühnenraum werfen, der implizit mit „anarchistische Gewalttäter“ überschrieben ist. Mögliche Ambivalenzen werden durch die doppelte Position des Agierens des ‚Verbotenen‘ (des Werfens von Farbbeuteln im ehrwürdigen Thalia Theater) und der Affirmation (das Werfen wurde angeordnet oder erlaubt) aufgehoben.

Den Prinzen, den Protagonisten der Normalisierung, bleibt nur ein beschränktes Zeichenrepertoire, das Subversion andeuten kann. Sie bedienen sich eines Restes an Überschreitung, die sich als Spiel mit geschlechtlichen Zeichen äußert: In Frauenkleidern, mit betont hohen Stimmen, werden sie – die von einem Kritiker „Nummerngirls im Fummel“ genannt wurden<sup>43</sup> – als geschlechtlich ambivalent inszeniert. Diese Ambiguität wird in der kathartischen Szene mit einem Hinweis auf ihre Heterosexualität aufgehoben: Der Satz „Scheiße, ich habe meinen Ehering verloren“ (mit unverstellter ‚Männerstimme‘ gesprochen) beendet die kathartische Szene, das homoerotisch aufgeladene Rutschen, Spritzen und Gleiten. Auch Sigmund Freuds Bericht über die Heilung der Anna O. endet mit ihrer Heirat.

„Ich weiß nicht, was passieren muss, bis endlich was passiert.“ Dieser Satz ist der letzte der Inszenierung, und zwar als Refrain eines Liedes, das die Prinzen als Musiker und die beiden jungen Frauen als Chorsängerinnen einträchtig schmettern. Die Körperkrümmungen der Musiker verhalten sich mimetisch zu den irritierten Beinbewegungen der Prinzen vor der ‚Katharsis‘. Die ‚Lösung‘, die Nicolas Stemann anbietet, ist die Einwanderung der Politik in die Popkultur. Zwar ist die Lösung immer nur eine vorläufige, denn der Liedtext enthält die Zeile „Es muss etwas geschehen“, eine – um mit Gabriele Klein zu sprechen – performative Aussage.<sup>44</sup> Sie muss wieder und wieder *performs* werden, das politische Begehren kann nicht still gestellt werden. Doch es hat, so mein Argument, seine Form in der Popkultur gefunden – wenigstens für die Generation des Regisseurs, folgt man Sonja Anders’ Lesart der Figuren der

---

<sup>40</sup> Phelan, Peggy: „Dance and the history of hysteria.“ In: Foster, Susan Leigh (Hg.): *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. London, New York: Routledge 1996. S. 90-106, hier S. 91.

<sup>41</sup> Ebd., S. 90. Phelan begreift Psychoanalyse als Einpassung des symptomatisierenden – tanzenden – Körpers in die Linearität von Sprache, Narration und Zeit.

<sup>42</sup> Die ersten Reihen des Thalia Theaters werden vorwiegend von älteren, zahlungskräftigen Zuschauer/innen besetzt.

<sup>43</sup> Klaus Witzeling im *Hamburger Abendblatt*, 30.10. 2006.

<sup>44</sup> Zum Zusammenhang von Performativität und Politik anhand der *Ulrike Maria Stuart*-Aufführung vgl. Klein, Gabriele: „Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater.“ In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 65-81.

drei Prinzen, die für Nicolas Stemann stehen sollen. Diese Lösung vollzieht sich erst in der Durchwanderung der politischen und theatergeschichtlichen Vergangenheit. Die Antwort auf die Frage nach zeitgenössischen Formen des politischen Handelns, die besonders zu Beginn der Inszenierung gestellt wird, bedarf des Durcharbeitens des ‚ödipalen Tanzes der Beine‘.

Insofern gelten Ulrike Haß' Worte zu *Ein Sportstück* auch für *Ulrike Maria Stuart*: „Das Theater ist in die Körper eingewandert.“ Das Theater ist, so möchte ich fortführen, in *Ulrike Maria Stuart* als *Setzung von Differenz* in die Körper eingewandert – als Setzung der Differenz zwischen Schreiten und Hinken, geschlechtlicher Ambiguität und Heterosexualität, dem Werfen von Farbbeuteln auf öffentliche Personen und dem finalen Auftritt der Protagonisten als Band im zeitgenössischen Pop-Stil. Diese Differenz ist, bezogen auf die R.A.F., prekär, da sie sich mit der Tötung von Menschen befasst<sup>45</sup> – denn wenn der Tod da ist, ist keine Differenz mehr möglich. Auf der Bildebene beispielsweise gleitet das Konterfei der toten Ulrike Meinhof in das der lebenden Angela Merkel, doch die Differenz als inhaltliche (politische) Differenz verschwindet in diesem Gleiten (*Morphing*). Das Verschwinden politischer Differenzen wird also auf der Ebene der Bilder, und zwar der Bilder von Körperteilen (Gesichtern), gezeigt.

Ich habe zu Beginn angekündigt, ‚Körper‘ im theatralen Gefüge aufsuchen zu wollen. Zum Ende kann festgestellt werden, dass in meiner Analyse Körper als Träger des Prekären – der posttraumatischen ‚Reste‘ des Nationalsozialismus –, als medialisierte Bühnenfigur und als Archive des politischen Sinnes fungieren. Allgemeiner gesprochen, sind ‚Körper‘ in diesem Entwurf Chiffren der Verbindung von Wahrnehmung, Bewegung, Sprache und Politik.

---

<sup>45</sup> Den Zusammenhang zwischen der Prekarität, also Verletzbarkeit, des menschlichen Lebens und dem Terror stellt Judith Butler anhand ihrer Überlegungen zu ethisch adäquaten Reaktionen auf 9/11 dar. Vgl. Butler, Judith: *Precarious lives*. London, New York: Verso 2004.